

Бодрова В.Н.¹

Изображение церковных интерьеров в Делфте около 1650 года

Аннотация. Статья посвящена расцвету архитектурной живописи в Делфте в середине XVII столетия. Автор ставит своей целью отыскать ту пружину, которая подтолкнула делфтских художников к изображению реальных церковных интерьеров в начале 1650-х годов. На основе анализа особенностей творчества голландских мастеров, знакомых с методами перспективного построения пространства, выявлении отличительных признаков делфтской живописи, наметившихся в первой половине XVII века, можно сделать вывод о определяющем влиянии творчества Карела Фабрициуса на достижения делфских мастеров.

Ключевые слова: голландская архитектурная живопись XVII века, реальный церковный интерьер, перспектива, Делфт, Карел Фабрициус.

УДК 7(091)+7"16"(492)

Abstract. The article is devoted to the flourishing of the architecture painting in Delft in the middle of XVII century. The main aim of the author to find the instrument that could push Delft artists to create images of actual church interiors at the beginning of 1650s. Based on the analysis of the peculiarities of creation of Dutch artists familiar with methods of perspective construction of the space and revelation of the distinguishing features of the Delft painting which appeared in the first half of the XVII century so it's possible to make conclusion about the main influence of the creation of Carel Fabritius on the achievements of Delft masters.

Key words: Dutch architectural painting of the XVII century, real church interior, perspective, Delft, Carel Fabritius

Интерес к изображению реальных церковных интерьеров с применением методов перспективного построения пространства на плоскости, появившийся около середины XVII столетия у нескольких художников, работавших в Делфте, стал отправной точкой в расцвете голландской архитектурной живописи. Изображение подлинных интерьеров делфтских церквей является

¹ *Бодрова Валентина Николаевна* - кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: valentina.bodrova@gmail.com)

значительным вкладом голландцев в архитектурную живопись. Они придают архитектурной теме новое измерение.

В Нидерландах в XV веке изучению перспективы как части оптики уделялось определенное место в системе университетского образования. Однако нидерландские мастера не проявляли какой-либо заинтересованности в использовании научного опыта в художественной практике.

В произведениях романистов XVI века, или еще раньше, в XV веке, у Яна ван Эйка, Петруса Крестуса, Рогира ван дер Вейдена можно обнаружить перспективные построения, чему способствовало знакомство с итальянской живописью. Но их перспектива в отличие от ранней итальянской, лишь способ, некий технический прием, способный передать иллюзию реальной глубины пространства. Более того, в ранненидерландской живописи церковные интерьеры служили только обрамлением религиозному сюжету, и изображение фигур не предполагало зависимости от архитектуры.

В Нидерландах второй половины XVI века сама архитектура становится темой живописных произведений. В период распространения позднего маньеризма, художник, архитектор и теоретик Ханс Вредеман де Врис (1527 - после 1604) не только впервые увлекается научными теоретическими проблемами перспективы, но и начинает создавать картины, темой которых стали архитектурные фантазии. Пространства, обрамленные вымышленной классической архитектурой, он заполнял либо элегантными персонажами из светского общества, либо библейскими сценами.

В начале XVII века на нескольких языках был издан его трактат, содержащий серию гравюр, показывающих на примере использование теоретических положений линейной перспективы в художественной практике.²

Ханс Вредеман де Врис основывался на знании витрувианского и ренессансных архитектурных трактатов. Книга иллюстрирована многочисленными гравюрами, в которых он представляет фантастические архитектурные композиции, в том числе церкви, триумфальные арки, виды городов, выполненные в соответствии с законами геометрического построения пространства. Очевиден прикладной характер подобных произведений. Гравюры Вредемана де Вриса оказались весьма полезны для нидерландских художников, желающих совершенствоваться в изображении архитектурных видов.

Во Фландрии ученик Вредемана де Вриса Хендрик ван Стенвейк-старший в 1573 году создал картину, изобразив реальный интерьер романского кафедрального собора в Аахене, что было непривычно, поскольку фламандцы при создании фантастических видов дворцов и площадей

² В 1604 году опубликована книга Ханса Вредемана де Вриса в 2 томах на латинском, немецком, французском и нидерландском языках, в Гааге и Лейдене, краткое название которой: «*Perspectiva dat is de hooch gheruemde conste...*» (1604-1605). См.: Ballegeer J.P. Enkele voorbeelden van de invloed van Hans en Paulus Vredeman de Vries op de architectuurschilders in de Nederlander gedurende de XVIe en XVII eeuw// *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*. Vol.20. 1967. P. 55-70.

предпочитали использовать элементы классической и ренессансной архитектуры. Церкви, как правило, представлялись в готическом стиле.³

Обычно их объединяет общая схема изображения – это высокая точка зрения из центрального нефа, когда можно увидеть большое церковное пространство, включающее и боковые нефы, оживленное стаффажными фигурами, иногда представляющими известный библейский эпизод. Однако сейчас главной задачей для художника стала сама архитектура и умение справиться с перспективным построением пространства. Многие церковные интерьеры, созданные фламандцами в первой половине XVII века, можно принять за реалистические изображения, но они таковыми не являются, оставаясь архитектурным вымыслом.

Архитектурный жанр поначалу особенно заинтересовал антверпенских живописцев, затем, во многом, благодаря и фламандским эмигрантам, архитектурная живопись распространяется в Голландии, где не только продолжает свое развитие, но и достигает расцвета в изображении реалистических церковных интерьеров Делфте в 1650-е годы. Здесь, как и в других голландских городах, интерес к перспективному конструированию был также не в последнюю очередь усилен распространением в первой половине XVII столетия архитектурных трактатов в Нидерландах.⁴

Живописные архитектурные фантазии Вредемана де Вриса, как и его первых голландских последователей несли печать сухости, жесткости и некоторой цветистости. В свою очередь Ханс Вредеман де Врис опирался на гравюры Себастьяно Серлио, с помощью которых итальянец поясняет приемы перспективного построения; именно у него, уделявшего основное внимание взаимосвязи перспективы и архитектуры, де Врис перенимает способ формирования пространства с помощью архитектурного обрамления, равно как и фронтальную перспективу. В фантастических интерьерах и городских площадях, созданных де Врисом, ясно читается абстрактный характер изображаемого пространства.

Среди ранних голландских работ следует упомянуть архитектурные фантазии Хендрика Артса, созданные около 1600 года, один вид готической церкви и несколько воображаемых ренессансных дворцов. С 1613 по 1622 годы в Делфте и Гааге работал художник и архитектор Бартоломеус ван Бассен (?-1652). Он выполнял заказы штатгальтера по украшению дворцов Хонселарсейк и Тер Нейбург. В 1638 году Бартоломеус ван Бассен стал инспектором административных зданий в Гааге, и с 1639 по 1652 год занимал должность главного архитектора Гааги.⁵

Голландцы Хендрик Артс, Бартоломеус ван Бассен, как и Дирк ван Делен, создавали картины, темой которых была архитектура в духе произведений Ханса Вредемана де Вриса. Впрочем существует

³См.: Slive S. Dutch painting 1600-1800. Yale University Press. 1995. P. 262.

⁴См.: Duparc F. J. Carel Fabritius (1622—1654). The Hague. 2004. P.128.Note 31.

⁵См.: Montias J.N. Artists and artisans in Delft; socio-economic study of the Seventeenth century. Princeton, 1982. P. 338

любопытная работа ван Бассена, написанная в 1620 году и хранящаяся в Музее изобразительного искусства в Будапеште, «Воображаемый интерьер Новой церкви в Делфте с надгробием Виллема Молчаливого». Необычным в этой картине стало расположение реальной гробницы, спроектированной ведущим скульптором Северных Нидерландов Хендриком де Кейзером в воображаемом церковном интерьере, представленном в готическом стиле.

Хендрик де Кейзер начал работу над надгробием основателя дома Оранских в 1614 году, и только в 1622 году, после смерти скульптора, композиция была завершена его сыном Питером де Кейзером. Бартоломеус ван Бассен скрупулезно изобразил отдельные детали надгробия – статую Вильгельма Оранского, мраморные колонны и аллегория Правосудия.⁶ Внутреннее церковное пространство, сконструированное по законам линейной перспективы, оживлено светотенью и стаффажными фигурами.

Позже, в 1645 году, другой северонидерландский мастер Дирк ван Делен также реалистически точно изображает надгробие Виллема Молчаливого в картине «Семья подле гробницы Вильгельма I в Новой церкви Делфта» (Рейксмузеум, Амстердам), однако произвольно вносит некоторые изменения в изображение памятника, например, игнорирует четыре реально существующих обелиска по углам гробницы, которую также, как раньше Бартоломеус ван Бассен, расположил в придуманном церковном интерьере. Художник демонстрирует умение с легкостью соединять фантастические и реальные элементы в одной картине. Здесь конструкция церковного пространства упрощается по сравнению с композициями Бартоломеуса ван Бассена.

Особая красота архитектуры, будь это интерьер или внешний облик здания, становится предметом интереса голландских художников, роли человеческой фигуры не отводится сколь-нибудь существенного места. Живописцы сосредоточились на эстетике самого здания.

Дальнейший ход эволюции голландской архитектурной живописи в изображении реальных церковных интерьеров отражен в работах харлемского мастера Питера Янсонса Санредама (1597-1665).⁷ Приблизительно с 1628 года, художник, получивший выучку у портретиста и исторического живописца Франса Питера Греббера, посвящает себя архитектурной живописи, изображая как интерьеры, так и внешний облик разнообразных зданий. Это были галереи, залы, церкви и «перспективы». Затем, именно он прерывает устоявшуюся традицию, заложенную Хансом Вредеманом де Врисом и развитую фламандскими мастерами, подхваченную северонидерландскими художниками и сосредотачивается, в основном, на изображении внутреннего пространства реально существующих церквей. Питер Санредам впервые отказывается от архитектурных фантазий.

⁶ См.: Jimkes-Verkade E. De ikonologie van het grafmonument van Willem I, Prince van Oranie. Delft, 1981. P. 214.

⁷ О Питере Санредаме см.: Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam. Utrecht, 1961; Liedtke W. Saenredam's Space//Oud Holland. № 86. 1971. P. 116-141; Ruurs R. Saenredam: constructies// Oud Holland. № 96. 1982. P. 97-122.

Этот шаг очень важен, поскольку художник преодолевает оторванность архитектуры от реальной жизни человека, Санредам возвращает ей то место, которое она занимает в действительности, создавая условия жизни и являясь естественной средой, окружающей человека. При этом у него не происходит сближения человека и пространства. Первой работой, в которой запечатлен реальный интерьер харлемской церкви была архитектурная композиция 1628 года «Церковь Св. Баво в Харлеме» из Лос-Анджелеса.

Значение этого мастера в дальнейшем развитии голландской архитектурной живописи чрезвычайно велико, и, тем не менее, творчество Питера Санредама скорее можно рассматривать как один из обособленных этапов развития харлемской архитектурной живописи в Голландии, не нашедших продолжения в будущем. Немногие его ученики и последователи, просто подражая Санредаму, создавали интерьеры реальных церквей, избегая какого-либо развития этого творческого направления.

Его работы («Интерьер приходской церкви в Утрехте» 1644; Национальная галерея, Лондон; «Интерьер церкви Св. Одулфа в Ассенделфте» 1649. Рейксмузеум, Амстердам) отличаются топографической точностью в передаче реального облика церквей, а метод, основанный на предварительной зарисовке интерьера с натуры, полностью соответствует задаче, которую ставил перед собой художник – как можно более точно изобразить внутреннее церковное пространство на плоскости. Иногда, если в этом возникала необходимость, Санредам делал замеры здания.

Картины Питера Санредама показывают основательные знания в использовании законов геометрического построения пространства. Применяемая им система изображения упорядоченного реального интерьера, построенная на использовании простых метрических соотношений, оживлена изменениями тональности дневного света, льющегося сквозь церковные окна. Незаполненное внутреннее пространство церковей Санредама существует независимо от присутствия человека, лишь изредка кое-где разбросаны маловыразительные стаффажные фигурки, зачастую сливающиеся со стенами. Главной задачей художника становится завершенность изображаемого пространства, достигаемая не только ясностью структурного построения. Любовь и тщательное отношение Питера Санредама к геометрии соединились с замечательным ощущением и изображением красоты светлой плоскости стен, внутри которых заключено не отвлеченное пространство, но наполненное чистым воздухом и светом.⁸ Этому подчинена и колористическая сдержанность его полотен, легкость, прозрачность, изысканность живописи, характеризующаяся тончайшими цветовыми, но все же монотонными, модуляциями. Свободное пространство его церковных интерьеров, наполненное дневным

⁸ Семур Слайв указывает на умение Питера Санредама увидеть и представить в живописи красоту шероховатой побеленной стены и замечает, что на это были способны лишь Карел Фабрициус и Вермер. См.: Slive S. Dutch painting 1600-1800. Yale University Press, 1995. P.267-269. Однако оба названных делфтских художника, в отличие от Санредама, сумели трансформировать эту плоскость стены в живой пространственный образ, предельно сближив его со зрителем.

светом, настраивает зрителя на спокойное созерцание изображения. Для создания законченного образа, отмеченного абсолютной цельностью, Санредам, как правило, выбирает фронтальную позицию, показывая все пространство церкви, и часто использует вторую точку зрения. Художник был предельно точен, выполняя предварительные наброски, чертежи, или планы церквей. И только позже, имея нужные ему вспомогательные материалы, в мастерской писал свои картины. Иногда проходили годы между первой зарисовкой церкви и ее воплощением в живописи. В позднем периоде творчества Санредама чаще появляются изображения внешних видов церквей. В этих работах он также сохраняет изысканную цветовую гамму и создает ощущение покоя, присущее его ранним произведениям.

По сравнению с предыдущим этапом развития архитектурной живописи в Нидерландах, пространство Санредама, одухотворенное тончайшей цветовой разработкой, начинает обретать содержание, тогда как для Вредемана де Вриса оно оставалось лишь некой условностью.

Несмотря на значительные достижения Питера Санредама в художественном воплощении «оживающего» внутреннего церковного пространства, только изображения реальных церковных интерьеров, появившиеся в Делфте, позволяют говорить о существенных достижениях голландцев в развитии архитектурной живописи.

Высшая ступень в эволюции архитектурной живописи в Голландии связана с ее расцветом в Делфте около 1650 года, когда сразу, и, как сейчас кажется, неожиданно трое художников — Геррит Хаукгест (1600—1661), Эммануэл де Витте (1617—1692) и Хендрик ван Влит (1611/12—1675) начинают писать реалистические интерьеры делфтских церквей. Важно сразу отметить, что их поиски в создании пространственного образа принципиально отличаются и от того направления, в котором шел Ханс Вредеман де Врис с его архитектурными фантазиями и от изысканных, но «холодных» реальных церковных интерьеров Питера Санредама.

Непонятен одновременный интерес к архитектурной живописи сразу нескольких делфтских художников в самом начале 1650-х годов, среди которых лишь один Геррит Хаукгест имел опыт в подобном жанре, да и тот ранее наследовал линию архитектурных фантазий Вредемана де Вриса и его последователей.

До 1650 года Хаукгест, предположительно ученик Бартоломеуса ван Бассена, был известен как художник, создававший вымышленные перспективы и дворцовые интерьеры, не предвещавшие никаких изменений в будущем. Родившись в Гааге, Геррит Хаукгест в 1640-е годы документально засвидетельствован как житель Делфта. Но только в 1650 году он создает свой первый церковный интерьер Новой церкви, действительно существовавшей в Делфте («Интерьер Новой церкви, Делфт» Кунстхалле, Гамбург), при этом, он также как в 1620 году его предшественник Бартоломеус ван Бассен, помещает туда надгробие Виллема Молчаливого.

Однако здесь Геррит Хаукгест делает шаг, уводящий его не только от фантазий Бартоломеуса ван Бассена, но и, казалось бы, от близких реалистических интерьеров Питера Санредама. Хаукгест отказывается от центральной перспективы и создает, по сути, новый архитектурный образ. Прямая перспектива с единой точкой схода заменяется многоцентральной. Сдвигая угол обзора от центра, Хаукгест уменьшает расстояние между изображаемой архитектурой и зрителем, кроме того, он уходит от «монохромности» реальных церковных интерьеров Санредама, заливая собственный яркими лучами солнечного света.

Используя новый технический способ перспективного построения, он в полной мере добивается иного воплощения пространства, чем прежние мастера: разработанная ими ранняя абстрактная композиция трансформируется в живой пространственный образ, тесно связанный с жизнью человека. Если предшественники делфтских новаторов переносили на плоскость все пространство церковного интерьера, то Геррит Хаукгест, а затем и его коллеги сосредоточились на изображении отдельных его частей, иногда максимально сближая реальный церковный уголок со зрителем. Эммануэл де Витте и Хендрик ван Влит подхватили новые идеи Хаукгеста и начали работать в подобной манере, несходной с предыдущей линией развития архитектурного жанра, как в Южных, так и в Северных Нидерландах. При этом они не отбрасывают профессиональные достижения более ранних мастеров, используя важнейшие идеи, воплощенные ими в живописи.

При известных различиях, все названные делфтские мастера избирают схожие методы композиционного построения - это «случайная» точка зрения и максимальное приближение изображаемого пространства к зрителю, позволяющие усилить эффект присутствия.

Делая церковное пространство более компактным, одухотворяя его живым светом, акцентируя внимание на отдельных архитектурных элементах, выделяя их пластически, они, в общем, пустые спокойные интерьеры протестантских церквей внутренне усиливают и наполняют добавочным смыслом.

Такого рода единомыслие должно иметь основательные побудительные мотивы. Возникает вопрос: что стало причиной глубокой заинтересованности местных художников новым жанром и послужило толчком к расцвету архитектурной живописи в Делфте?

Мнения исследователей здесь разделились. Б.Р. Виппер связывает: «быстрый, почти внезапный подъем архитектурной живописи на новую высшую ступень ее развития»⁹ с деятельностью Карела Фабрициуса, не останавливаясь на механизме этого влияния. Автор наиболее значимой монографии о художнике Кристофер Браун отвергает подобную идею, основываясь на нашем полном неведении относительно существования работ, изображающих церковные интерьеры в творчестве Фабрициуса.

⁹ Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962. С. 211

Он не склонен к объяснению неожиданного расцвета архитектурной живописи в Делфте.¹⁰ Вальтер Лидтке пишет: «Первенствующая роль Хаукгеста в повороте к фактическому церковному интерьеру и формировании "делфтского живописного стиля" совершенно очевидна в его картинах 1650-1651 годов, некоторые из которых повторены Влитом и де Витте и сыграли основополагающую роль в дальнейшем развитии их стиля».¹¹

Артур К. Уилок¹² полагает, что интерес к этому жанру стимулирован харлемским художником Питером Санредамом.

Однако однообразные работы Санредама, появились уже в конце 1620-х годов, но существуя в течение многих лет, не оказывали влияния ни на архитектурных художников из других художественных центров, ни на одного из троих делфтских мастеров, начавших только в середине XVII века писать интерьеры реальных делфтских церквей.

Геррит Хаукгест, ранее писавший архитектурные фантазии, на пути к большей подлинности первым среди троих делфтских мастеров начинает использовать угловую точку зрения, отказавшись от фронтальной перспективной схемы («Интерьер Новой церкви в Делфте» 1650. Художественная галерея, Гамбург). Его ранние архитектурные вымыслы уступают место конкретным сценам, которые он может наблюдать непосредственно в делфтских церквях. В отличие от статичного пространства 1630-х годов, церковное пространство в его картинах начала 1650-х годов кажется живым, близким, притягивающим зрителя. И это еще не все. Геррит Хаукгест, усиливая натурализм изображаемой сцены, делает попытки в передаче модификаций солнечного света, попадающего сквозь окна внутрь церкви и оставляющего световые следы на плитах пола. Все эти нововведения были направлены на усиление эмоционального восприятия живописи.

Покинув Делфт в 1652 году, Хаукгест занимается самоцитированием, не внося ничего нового в свою живопись, а напротив, все еще используя знакомые делфтские мотивы. Его творческий путь до и после неожиданного творческого всплеска, вряд ли дает повод считать именно этого художника зачинателем подъема архитектурной живописи в Делфте.

Вслед за Герритом Хаукгестом в 1652 году появляются первые церковные интерьеры Хендрика ван Влита, отмеченные тем же стремлением к созданию образа реального церковного пространства, насыщенного воздухом и светом, и заполненного стаффажными фигурками детей и собак. Неизвестно, привлекала ли Хендрика архитектурная живопись до середины XVII века, поскольку раньше он специализировался в создании портретов и писал бытовые картины. Используя более резкие светотеневые контрасты по сравнению с предшественником, Хендрик ван Влит, усиливает элемент

¹⁰ Brown C. Carel Fabritius: complete edition with a «catalogue raisonné». Oxford, 1981.

¹¹ Liedtke W. "A view of Delft" by Carel Fabritius// The Burlington Magazine. Vol. LXVIII. 1976. Note 54.

¹² Wheelock A. Carel Fabritius: Perspective and Optics in Delft//Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1973. 24. P. 63—83.

живописности в своих произведениях, но ничего принципиально нового его архитектурная живопись не дает. Он остался плодовитым мастером, создававшим реалистические, но и вполне будничные образы протестантских церквей.

Третий делфтский живописец Эммануэл де Витте поселился в Делфте в 1642 году, но среди его работ, созданных в сороковые годы нет церковных интерьеров. Первый, вероятно, относится к 1651 году. Работая в одном направлении, каждый из трех художников отличается набором неких индивидуальных приемов при создании собственных произведений. Изображая интерьеры делфтских церквей, Эммануэл де Витте предельно сближает пространство и зрителя, делая последнего непосредственным участником церковного действия («Интерьер Старой церкви в Делфте» 1651, Галерея Уоллес, Лондон). Его светотеневая разработка обретает более контрастный характер, чем у Хендрика ван Влита, использовавшего теплый колорит. Геррит Хаугест и Эммануэл де Витте свои архитектурные композиции часто завершают аркой, важным элементом их композиций.

В 1651 году, расставшись с Делфтом, прекрасный художник Эммануэл де Витте переносит зародившийся здесь интерес к архитектурной живописи в Амстердам. Соединяя собственные фантазии и реальные элементы амстердамских церквей, он добивается значительного успеха в развитии этого направления в живописи, начало которому положено в Делфте.

Появление Карела Фабрициуса в Делфте на рубеже 1640-1650-х годов хронологически совпадает с расцветом делфтской живописи, и в первую очередь архитектурной картины. Если в начале XVII столетия место художественного центра в Голландии занимал Харлем, позже его потеснил Амстердам, то в середине века рядом с ними встает Делфт.

Безусловно, что отсутствие изображений реальных церковных интерьеров среди тех немногих работ Карела Фабрициуса, которые сохранились до наших дней — огромный изъян, заставляющий очень осторожно относиться как к реконструкции творчества самого художника, так и к попыткам определить его место и значение в расцвете архитектурной живописи Делфта в середине XVII столетия. Но неверно и исключать возможность его влияния.

Начало делфтского периода в творческой жизни художника прочно связано с 1650 годом.¹³ Но еще в 1976 году Вальтер Лидтке писал о том, что Карел Фабрициус появился в Делфте вскоре после апреля 1646 года.¹⁴ В дальнейшем это предположение никто не поддержал, поскольку оно не было подтверждено документально.

Ограниченность сведений о жизни Карела Фабрициуса, как и его творчестве, не способствует ясности представлений о развитии его живописи. Карел погиб в Делфте в 1654 году, в возрасте 32 лет,

¹³ В этом году в Делфте зарегистрирован его второй брак, и он официально становится жителем Делфта.

¹⁴ Liedtke W. Op. cit. Note 6.

во время взрыва порохового склада, располагавшегося рядом с его мастерской. Осталось незначительное количество бесспорных работ Карела Фабрициуса, часть из которых не датирована.

Точно известно, что в 1641 году Фабрициус становится учеником или ассистентом Рембрандта. Спустя два года, в 1643 году, он в связи с трагическими семейными обстоятельствами покидает амстердамскую студию мастера, возвращается в родной провинциальный Мидденбемстер и позже не живет в Амстердаме. До 1650 года, когда был зарегистрирован брак Карела Фабрициуса с вдовой из Делфта, Агатой ван Прейсен, недостаточно сведений о его творческой жизни.

Сегодня принята распространенная точка зрения, что с 1643 по 1650 Карел жил в Мидденбемстере, работая плотником, но иногда появлялся в Амстердаме, получая заказы на создание картин.

Однако, возможно, что установленный историками искусства делфтский период, с 1650 по 1654 год, не укладывается в жесткие рамки ограниченного короткого отрезка времени и может быть расширен. Годы его официальной жизни в Делфте точно документированы, но творческие связи с Делфтом могли выходить за эти границы.

На долю исследователя творческой биографии мастера остается выдвижение тех или иных предположений, которые, несомненно, должны опираться на документы и на анализ сохранившихся работ. Кристофер Браун, в монографии о Кареле Фабрициусе, изданной в 1981 году, пишет: «известно, что Карел возвращается из Амстердама в Мидденбемстер в июле 1643 года и до августа 1650 года, когда он был зарегистрирован как житель Делфта, живет в своем родном городе и нет причин думать, что он не жил там».¹⁵ Эту уверенность известный историк искусства обосновывает архивной записью о крещении младшей сестры Карела в апреле 1646 года в Мидденбемстере, где художник значится крестным. Более того, именно Кристофер Браун предполагает, что в течение «недостающих лет» поздних сороковых годов Карел работал плотником,¹⁶ лишь временами возвращаясь к живописи и выполняя редкие частные заказы.

Поразительное заключение, если учитывать логику творческой эволюции Фабрициуса и помнить, что в 1648 году ему был заказан и им создан огромный портрет неизвестной семьи из Амстердама. Благодаря своему таланту, несомненно, оцененному современниками, Карел получил важный заказ на создание группового портрета и нашел оригинальное решение для его успешного исполнения. Непременно вызывает удивление очень большой формат холста (225x270), который можно сравнить по масштабу лишь с голландскими групповыми корпоративными портретами. Столь значительных

¹⁵ Brown C. Op. cit. P. 28.

¹⁶ Brown C. Op. cit. P. 60.

размеров семейные портреты¹⁷ писали лишь Франс Халс¹⁸ в Харлеме и Бартоломеус ван Хелст в Амстердаме.¹⁹

Но в 1647 году, например, Паулюс Поттер,²⁰ живший в то время в Делфте, написал также необычно большого размера анималистическую картину «Молодой бык» (Холст, 235,5x339. Маурицхейс, Гаага) которая, видимо, на многих произвела огромное впечатление своим масштабом и неординарностью, несовпадением темы и монументального образа. Среди видевших ее в Делфте мог быть и Карел, также захотевший показать свои возможности в создании полномасштабного произведения, но в ином жанре. Подобный размер холста подходил исторической композиции или корпоративному портрету, но не семейному или анималистической картине.

Предположение, что портрет был заказан состоятельной купеческой семьей из Амстердама, никем не оспаривается. И такое единство мнений косвенно указывает на то, что, перебравшись в родной Мидденбемстер в 1643 году, Карел не только не оставляет профессию художника, чтобы работать в маленьком городке плотником, но однажды получив признание амстердамских бюргеров, не расстаётся со своими профессиональными амбициями, которые могли распространяться и за пределы Амстердама.²¹ Ничто не указывает на то, что Карел жил в это время в столице Голландии, но, тем не менее, при огромной конкуренции среди художников имел там заказчиков, то есть он был известен и его талант признан.

Год спустя, в 1649 году, появляется «Портрет Абрахама Поттера» (1649. Холст, 68,5 x 57. Рейксмузеум, Амстердам), позволяющий говорить об изменении живописного стиля художника, но отнюдь не о плотнике, забывшем о профессиональной живописи.²² И это обстоятельство должно иметь свое объяснение.

Поскольку сохранились отдельные документы, относящиеся к жизни Карела Фабрициуса, все они опубликованы, и на их основе высказываются разные предположения о творческом развитии художника, есть смысл обратиться к ним еще раз.

Утвердившееся мнение, что с 1643 по 1650 год Карел постоянно жил в маленьком Мидденбемстере и работал плотником, не представляется убедительным. Редкие архивные записи за

¹⁷ Duparc F. J. Op. cit. P.45.

¹⁸ Франс Халс. Групповой портрет в пейзаже. 202x285 см. 1648. Музей Тессен-Борнемис. Мадрид.

¹⁹ Бартоломеус ван дер Хелст. Семейный портрет. 235x345 см. 1655. Эрмитаж. Ф. Дюпарк полагает, что Бартоломеуса ван дер Хелста мог вдохновить портрет, написанный Карелом Фабрициусом. См.: Duparc F. J. Op. cit. P. 47.

²⁰ В Делфте молодой Паулюс Поттер проводит немногим более трех лет, в 1646 году его имя было внесено в списки гильдии Св. Луки, а в 1649 году художник перебирается в Гаагу.

²¹ В Амстердаме, до своего вынужденного переезда в 1643 году в Мидденбемстер, Карел Фабрициус создавал исторические картины.

²² В Делфте, Карел Фабрициус соединит характерный для местной живописной традиции более светлый колорит со светлым фоном. По нашему мнению, первым опытом подобного синтеза и является портрет Абрахама Поттера. Если судить только по немногим сохранившимся работам, а иного пути у нас нет, то именно в портрете купца художник впервые и почти полностью отказывается от прямого подражания Рембрандту. Важно понять в каких обстоятельствах это происходит.

этот семилетний период о крестинах, смертях и похоронах близких Карелу людей, как и сведения о долгах Фабрициуса весьма важны, но вряд ли могут быть основанием для заключения, что молодой, желавший успеха и чрезвычайно одаренный художник, учившийся у Рембрандта и работавший в Амстердаме, оставшийся верным профессии художника, не делал активных попыток найти применение своим способностям в важных художественных центрах Голландии. Первым был Амстердам, но такими городами могли быть Делфт или Гаага, исторически связанные с домом Оранских.

Дирк ван Блейсвейк, бургомистр Делфта и автор «Описания города Делфта», в 1667 году сообщает, что «этот большой художник, после многих лет жизни здесь, к сожалению, погиб при взрыве порохового склада».²³ Не придавая замечанию о долгих годах жизни в Делфте слишком большого значения, поскольку подобное сообщение не дает сколько-нибудь определенных сведений, все же отметим некоторую возможность для увеличения периода пребывания художника в Делфте, который традиционно исчисляется четырьмя годами.

Кроме того, существуют две архивные записи о второй женитьбе Карела на вдове из Амстердама Агате ван Прейсен. Первая сделана в Мидденбемстере 14 августа 1650 года: «Карел Фабрициус, вдовец из Бемстера, и Агата ван Прейсен, вдова из Амстердама, живущие вместе в Делфте»²⁴ и вторая, несколько дней спустя, 22 августа 1650 года, появилась уже в Делфте. В этот день был получен брачный сертификат, где указано, что «свидетельство выдано ...Карелу Фабрициусу, вдовцу, живущему в Старом Делфте ... Агате ван Прейсен, вдове Волкеруса Воса, также из Делфта».²⁵ Свадебное торжество состоялось неделей позже в Бемстере, где продолжали жить ближайшие родственники художника.

На вопрос, сколько времени Карел живет в Делфте, подобные документы также не дают точного ответа, но невозможно с досадной легкостью игнорировать архивные записи, указывающие на то, что Карел и Агата уже живут вместе в Делфте до первой записи о браке в Мидденбемстере. Через неделю они возвращаются в Делфт, получают брачный сертификат и затем едут обратно в родительский дом Карела, чтобы всей семьей отпраздновать это событие.

Сейчас очевидно, что Фабрициус, приехав в Мидденбемстер из Амстердама в 1643 году, не порывал профессиональных связей с Амстердамом, поскольку получал оттуда заказы, но он мог стремиться к подобным связям и в Делфте. Художественные контакты с Делфтом могли быть установлены и до 1650 года, т.е. до официальной регистрации брака и окончательного официально зарегистрированного переезда Карела в Делфт.

²³ Dirk van Bleyswijck Beschryvinge der stad Delft. Delft, 1667. Vol.2. P. 852. Цит. по: Duparc F. J. Op. cit. P. 51.

²⁴ Brown C. Op. cit. Appendix A, document № 11.

²⁵ Brown C. Op. cit. Appendix A, document № 12.

Еще один любопытный долговой документ 1653 года сложно истолковать однозначно, но он может поддержать предположение о более тесных связях Фабрициуса с Делфтом до того, как он там обосновался навсегда вместе со второй женой.

В Делфте сохранилась архивная запись о том, что 1 октября 1647 года Карел задолжал сумму в 620 гульденов Ясперу Поттеру, сыну Абрахама Поттера, чей портрет художник и написал спустя два года. Позже в нотариальном акте записано, что в 1653 году Фабрициус еще не отдал долга, который за прошедшие годы увеличился до 728 гульденов.²⁶ Поскольку не обнаружено протокола 1647 года о самом факте займа денег в Мидденбемстере или Амстердаме, то не понятно, где произошла сделка. Она вполне могла произойти в Делфте в 1647 году, и подобная сделка указывает на то, что уже тогда Карел Фабрициус мог иметь прочные связи с Делфтом.²⁷ Среди немногих сохранившихся документов, есть запись, сделанная 25 февраля 1655 года, касающаяся его жены, Агаты ван Прейсен, где она упоминается как «вдова Карела Фабрициуса, ... художника Его Величества принца Оранского»,²⁸ но и это утверждение пока не подтверждено ни одним из сохранившихся документальных источников, касающихся художественных заказов дома Оранских.²⁹ Хотя было бы весьма заманчиво подобной деятельностью объяснить его переезд в Делфт и тот странный факт, что Фабрициус присоединяется к гильдии Св. Луки спустя, по меньшей мере, два года и два месяца после получения официального гражданства в Делфте. Неизвестно, только ли неосуществленные надежды на покровительство Оранских или реальная возможность работы по украшению дворцов вели Фабрициуса в Делфт, но, так или иначе, можно говорить о связях художника с Делфтом до октября 1647 года. И нет больших оснований отдавать приоритет в столь важном повороте судьбы художника «вдове из Амстердама» Агате Прейсен.

Покинув студию Рембрандта, не только увлекавшего, но и теснившего своим величием, менее выраженные таланты, чем тот, которым наделен Фабрициус, молодой художник увозит с собой в Делфт основы рембрандтовского миропонимания, способность к самостоятельной творческой деятельности, владение живописной техникой и огромное желание открывать новые возможности в искусстве живописи. Именно здесь проявится своеобразие его дарования.

Появившись в Делфте до 1650 года, во всяком случае, безоговорочно отрицать его присутствие там нельзя, уже тогда Фабрициус мог близко познакомиться с работами местных мастеров, направивших внимание на создании иллюзии глубины с помощью перспективных построений, таких

²⁶ Brown C. Op. cit. Appendix A, document № 17.

²⁷ См.: Montias J.N. Artists and artisans in Delft; socio-economic study of the Seventeenth century. Princeton, 1982. P. 87.

²⁸ Brown C. Op. cit. Appendix A, document № 23.

²⁹ О возможности работы Карела Фабрициуса на принца Оранского в качестве приглашенного художника писали В. Валентинер и В. Лидтке, который связывает затянувшееся вступление Карела Фабрициуса в гильдию Св. Луки в Делфте с возможной работой художника на дом Оранских. См.: Valentiner W. Carel and Barent Fabritius//The Art Bulletin. 1932. 14. P. 204; Liedtke W. Op. cit. P. 62.

как Леонарт Брамер и Геррит Хаукгест. Леонарт Брамер самый известный и уважаемый художник в официальных кругах и при дворе штатгальтера, специализировался в исторической живописи. Там ценилась не только его индивидуальная манера письма, но и итальянский опыт, позволивший Брамеру овладеть техникой фрески и перспективой.

Если вопрос о возможности работы Фабрициуса во дворцах Оранских остается открытым, то в Делфте он был известен как мастер крупномасштабных настенных росписей, получавший частные заказы.³⁰

Композиции большого формата, как и сама техника фрески, редко практиковались в Северных Нидерландах. Едва ли будет преувеличением утверждение, что именно Леонарту Брамеру Карел Фабрициус обязан интересом к технике фрески, а также и к проблемам перспективного построения пространства. К сожалению, влажный климат Соединенных провинций не способствовал сохранению делфтских фресок.

Самюэл ван Хогстратен в седьмой книге «Введение в высокую школу живописи», рассуждая о художественной роли перспективы, высоко оценивает возможности Карела Фабрициуса в построении пространства с использованием законов линейной перспективы, и сравнивает фрески Джулио Романо в Палаццо дель Те с настенными росписями, выполненными Фабрициусом в доме делфтского любителя искусства доктора Валентиуса.³¹ Такого рода свидетельство не дает, конечно, представления о характере созданной работы, но, с одной стороны, позволяет убедиться, что пространственное конструирование на плоскости входило в круг художественных интересов Фабрициуса, а с другой, высокая оценка профессиональных результатов Фабрициуса в перспективном построении, данная Хогстратеном, важна. Самюэл ван Хогстратен был специалистом в этой области. Он известен как создатель «перспективных коробок», изготовление которых требовало серьезных познаний в области геометрического конструирования. Более чем положительный отклик Хогстратена основан не только на впечатлении от увиденного, а на знаниях и опыте, который он приобрел, развивая свое мастерство в этом разделе изобразительного искусства.

Также в «Описании города Делфта» Дирк ван Блейсвейк, характеризуя Карела Фабрициуса, пишет: «Фабрициус знаменитый и великолепный художник, который настолько уверен в умении использовать перспективу и располагать естественные цвета на холсте, что (по мнению многих знатоков) никогда не имел себе равных».³² Несмотря на явное преувеличение, автор снабжает нас необходимыми сведениями о профессиональных возможностях художника.

³⁰ Заказы на стенные росписи Фабрициус получал от делфтского любителя искусства доктора Валентуса и местного пивовара. См.: Brown C. Op. cit. P. 162. Дж. М. Монтиас пишет о высокой профессиональной репутации Карела Фабрициуса в Делфте. См.: Montias J. Op. cit. P. 218.

³¹ Samuel van Hoogstraten Inleyding tot der Schilderkonst. Rotterdam, 1678. P. 327. Цит. по: Brown C. Op. cit. P. 62.

³² Dirk van Bleyswijck Beschryvinge der Stadt Delft. Delft, 1667. Цит. по: Brown C. Op. cit. P. 160.

Кроме уже упомянутых сообщений о двух реально существовавших фресках, выполненных Фабрициусом в частных домах делфтских бюргеров, опубликованы документы, устанавливающие, что Фабрициус был причастен к изготовлению панорамных смотровых камер.³³ Появление в Голландии «оптических ящиков», которые изготавливались как анаморфозисы, уже известные в Италии с XV века,³⁴ связано с интересом к проблемам иллюзионизма.

В Голландии забавные «оптические камеры» художники делали из дерева на треугольной или четырехугольной основе. Внутренние стенки камеры расписывались таким образом, чтобы заглядывая внутрь через глазок, установленный в определенном месте, зритель получал полное впечатление реально созерцаемого трехмерного пространства, как правило, это были интерьеры, заполненные необходимыми предметами и фигурами. Изображение, изначально создается искаженным, и если его рассматривать вне ящика, оно таким и видится. Этот необычный вид изобразительного искусства, по-видимому, голландское изобретение. Для получения подобного эффекта необходима была незаурядная сноровка в анаморфических изображениях. В основе такого рода мастерства лежит глубокое понимание законов перспективы.

Огромный успех перспективных игрушек в Голландии засвидетельствован английским путешественником Джоном Эвелином, писавшем в своем дневнике в 1656 году: «мне была показана прекрасная перспектива, представленная в треугольной камере; большую церковь в Харлеме, в Голландии, можно было увидеть через маленькое отверстие в одном из углов ящика... Это такая диковина, что все живописцы города толпами приходили, чтобы посмотреть на нее и восхититься ею».³⁵

В голландских «перспективных коробках» в равной степени воплотилось желание максимально сблизить реальный мир и его изображение, и, конечно же, продемонстрировать свое умение создавать полную иллюзию реальности изобразительными средствами, используя свои знания в перспективном построении.

Однако не подобную ли цель преследовали и архитектурные художники, неожиданно проявившие себя в Делфте в середине XVII века. Анализируя художественную жизнь Делфта, трудно отыскать ту пружину, которая подтолкнула художников к изображению реальных церковных интерьеров в середине XVII века, если прежде они этой темы не касались. Не сыграл ли здесь важную

³³Duparc F. J. Op. cit. P. 121—128. Описание датской королевской коллекции 1690 года содержит сведения о «большом оптическом приборе, стоящем на штативе и изготовленном знаменитым «мастером Фабрициусом из Делфта». См.: Liedtke W. Liedtke W. The View in Delft by Carel fabritius//The Burlington Magazine. 1976. Vol. 118. P. 65; Brown C. Op.cit.№ R 17 . Этот ящик экспонируется в Национальном музее в Копенгагене. Кроме того, в инвентаре Катарины ван Тахен 1669 года в Дордрехте упоминается «перспектива Фабрициуса с изображением голландского двора». См.: Brown C. Op. cit. Appendix I. № 14—21.

³⁴ Анаморфозисы — перспективные игрушки, рассчитанные на обман зрения, были известны еще Леонардо, а Гансу Гольбейну принадлежит самый знаменитый образец оптической иллюзии подобного рода (Послы.1533. Национальная галерея. Лондон). Об анаморфозисах см.: Leeman F. Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion, from the Renaissance to the Present. New York, 1976; Baltrusaitis J. Anamorphic art. New York, 1977.

³⁵ Beer E.S.de The Diary of John Evelin. London, 1955. Vol. 3. P. 165.

роль Карел Фабрициус со своей заметной способностью и активным интересом к поиску новых художественных решений в изображении окружающего мира и его увлеченностью геометрической перспективой.

Сейчас же, в период с 1649 по 1652 год,³⁶ нет никаких свидетельств о работах Фабрициуса, кроме сведений о его склонности к перспективным построениям и последующие рассуждения должны перейти в сферу предположений.

Вероятно увлеченность Фабрициуса перспективой, возникшая под влиянием фресковой живописи, увиденной художником в Делфте, и больших исторических полотен итальянизирующих мастеров, работавших на штатгальтера, не была в полной мере им реализована. Можно допустить, что именно тогда, или чуть раньше, Карел находит путь к удовлетворению своего интереса к геометрическому построению художественного пространства новым необычным способом — он начинает изготовление смотровых камер.

Занимательные коробки были весьма популярны в Голландии между 1650 и 1660 годами, и особенно ими увлекались любители искусства в Харлеме и Делфте. Перспективные ящики Карела Фабрициуса не сохранились,³⁷ но, поскольку они существовали, то совсем не исключена возможность, что в некоторых из них изображались интерьеры местных церквей. Учтем, что и специфика восприятия изображения, помещенного внутри перспективной коробки, основана на иллюзии присутствия зрителя внутри этого пространства. Можно не сомневаться, что создаваемое Фабрициусом таким способом изображение пространства не носило отвлеченного характера, но было активно обращено к зрителю, благодаря световоздушной атмосфере, наполняющей его делфтские картины.³⁸ Эта особенность его художественных образов просматривалась и раньше. Но в ранних работах эмоциональное воздействие на зрителя усиливалось вследствие создания красочной светотеневой среды, окружающей человека, в Делфте пространство и свет берут на себя эту функцию.

В сохранившихся работах Фабрициуса 1654 года, его концепция художественного пространства, в конечном счете, не в развитии эффекта глубины посредством геометрических построений, но в создании замкнутой пространственной среды, непосредственно окружающей человека и активно

³⁶Даты создания сохранившихся работ .

³⁷ Сохранилось всего лишь шесть образцов деревянных коробок, расписанных изнутри таким образом, чтобы искаженные формы, воспринимались через вставленный глазок в правильных пропорциях (три голландские коробки хранятся в Копенгагене). Обычно деревянные стены ящиков расписывались, представляя искаженный вид домашнего или церковного интерьера. И лишь только через смотровое отверстие в стенке перспективной коробки этот интерьер обретал в глазах зрителя свои истинные пропорции. В Национальной галерее в Лондоне представлен перспективный ящик, созданный Самуэлом ван Хогстратеном в 1655/1660 году «Интерьер голландского дома». Этот экземпляр имеет прямоугольный план и снабжен двумя смотровыми отверстиями.

³⁸ «Вид в Делфте». Холст, 15,4 x 31,6. Лондон, Национальная галерея. 1652; «Щегленок» (1654. Доска, 33,5 x 22,8. Гаага, Маурицхейс) и «Часовой» (1654. Холст, 68x58. Шверин, Государственный музей).

воздействующей на зрителя. Сходная задача, но при помощи иных живописных методов, решалась и в живописи Рембрандта, чьим лучшим учеником был Карел Фабрициус.

По сравнению с Харлемом, Утрехтом, Амстердамом до середины сороковых годов Делфт не знает не только своей самобытной художественной школы, но нет основания к поиску каких-либо общих тенденций в живописи.³⁹ Однако можно выделить и отличительные признаки делфтской живописи, наметившиеся уже в первой половине XVII века. Общий интерес к созданию световоздушных эффектов, передаче рассеянного дневного света, начинающиеся поиски отдельных художников в пластическом моделировании.

Свою лепту вносят приезжие мастера, например, Паулюс Поттер. Его специализацией становится изображение домашних животных в окружении реального пейзажа. Зрителей притягивает безусловность натурализма изображаемых им быков и коров. Натурализм является основой, на которой строится своеобразие художественного образа, создаваемого Паулюсом Поттером. Хотя всепроникающий реализм присущ голландской живописи в целом, у Поттера привлекает поразительно безошибочное ощущение воздушной среды, передаваемой им живописными средствами — будь то освежающая атмосфера раннего утра, холодный солнечный свет полуденных безбрежных равнин или отблески сумеречного вечернего освещения («Ферма» 1649, Эрмитаж; «Лошади у дверей хижины» 1647, Лувр; «Молодой бык» 1648, Гаага, Маурицхейс). Подобной индивидуализации и животных, и атмосферных явлений, а в целом пейзажного образа, Паулюс Поттер добивался, используя новые художественные приемы. Если художники старшего поколения достигали достоверности и разнообразия за счет тональных изменений, либо совершенствовались в передаче сцен с ночным освещением, то Поттер стремился к изображению градаций реального дневного света, изменяющегося в зависимости от времени суток. Последовательная направленность его живописи к высветлению палитры и применение прозрачных теней в передаче рассеянных световых эффектов, разработка пленэрных принципов на стадии мастерской находят свое продолжение и блестящее развитие среди выдающихся мастеров Делфта. К этому необходимо добавить отменное умение Поттера в построении отчетливо выраженной формы. Часто располагая фигуры животных на светлом фоне неба или против света,

³⁹ Понятие «делфтская школа» живописи условно, поскольку художники, чьи имена исторически связаны с этим понятием, никак не объединены единой школой, сформировавшей их и исповедующей некие единые принципы. Все они представители разных школ, получивших свое образование не только у разных мастеров, но и в разных художественных центрах. Приехавшие в Делфт мастера вместе с местными художниками участвовали в создании так называемой делфтской школы живописи, они проявили интерес к световоздушным эффектам, конструированию пространства при помощи перспективного построения и наполнению этого пространства естественной световоздушной средой. Их интересует поведение света в пространстве, игра света с предметами и фигурами. Разрабатывая проблему изображения сочиненного пространства, основываясь на окружающем их мире, они стремятся достичь полной естественности, создать почти осязаемую реальность, оптическую иллюзию. Свет в произведениях художников «делфтской школы», и особенно Вермеера — особая тема, он не только наполняет пространство, но проникает в предметы, одухотворяя их. Живопись этих мастеров — синтез формы, цвета и света. Делфтский тип жанровой живописи представляет собой синтез южно-голландской традиции «высокого жанра» и более эмпирических интерьеров северо-голландских школ.

Паулюс Поттер добивается четко очерченного силуэта и вместе с тем убедительной пластики. Зрителя, созерцающего пейзажи с домашними животными, созданные Поттером, не покидает ощущение покоя. Не преувеличивая значения живописи Поттера, отметим, что в Утрехте уже в 1620-е годы Хендрик Тер Брюгген проявлял интерес к изображению дневного света, и его пленэрристические эксперименты были связаны с использованием нового живописного метода, передачей цвета в тенях. В Делфте поздних 1640-х годов Поттер с его необычной тематикой оставался обособленной фигурой. Но в его творчестве заметны зачатки того нового, что позже, в 1650-е годы будет во многом определять понятие «делфтская школа». Это и натурализм, и дивный покой, и легкая делфтская палитра, поиски и находки в изображении реального света, и как итог, иллюзия полной материализации света в живописи гениального Вермера. Подобные художественные искания стали близки и интересам Карела Фабрициуса. Для чуткой и одаренной натуры, каким был Карел, импульс к открытию новых путей в творчестве может быть и незначительным.

Сегодня известна единственная картина Карела, городской пейзаж, представляющая собой «перспективу», которая, как предполагают исследователи, при определенном способе демонстрации, может создавать у зрителя впечатление присутствия в реальном городском пространстве («Вид в Делфте». Холст, 15,4 x 31,6. Лондон, Национальная галерея. 1652). Карел Фабрициус изобразил панорамный вид центра города Делфта начала 1650-х годов. Эта работа экспонируется в Национальной галерее Лондона в плоском формате. С первого взгляда она поражает своей необычностью. На маленьком горизонтально ориентированном холсте⁴⁰ представлена композиция, соединившая дальний и ближний планы реального городского вида, не передавая их действительного соотношения. Изображение растягивается подобно анаморфозису, представляя в глубине композиции делфтскую Новую церковь совсем маленькой и сильно удаленной, а в реальности доминирующую над этой частью городского пространства. Одновременно именно церкви отведено центральное место в композиции.

После многих предположений и споров,⁴¹ большинство исследователей творчества Карела Фабрициуса сходятся в том, что первоначально картина демонстрировалась в перспективном ящике. Холст был наклеен на изогнутую полукруглую медную поверхность. К такому заключению исследователи пришли на основании научного изучения технических характеристик, при реставрации

⁴⁰ Нейл Макларен выдвинул предположение, что холст был обрезан и представляет собой фрагмент большей композиции. — N. Maclaren. *The Dutch School. National Gallery Catalogues*. London, 1960. P. 125 (Fabritius) and P. 191 (Hoogstraten).

⁴¹ Сначала многие исследователи творчества Карела Фабрициуса сошлись во мнении, что холст был наклеен на заднюю стенку перспективной коробки V-образной формы для создания ощущения глубины. См.: Richardson E. Samuel van Hoogstraten and Carel Fabritius // *Art in America*. 1937. Vol. 25. P. 141—152. В 1944 году В. Мартин предпринял попытку доказать, что холст представлял собой *modello* для настенной живописи, которая должна была украшать полукруглую нишу. Затем он изменил свое мнение, согласившись, что холст предназначен для демонстрации в перспективном ящике. Однако его идея о демонстрации холста в полуцилиндрическом формате, что позволит изображению обрести естественной формы, оказалась верной, как представляется многим сегодня. См.: Martin W. *Nederlandsche Schilderkunst*. Amsterdam, 1944. P.392-393; Schuurman K. *Carel Fabritius*. Amsterdam, 1947. P. 53.

этого необычного произведения изобразительного искусства, созданного в XVII столетии.⁴² Благодаря многолетним усилиям ученых, идея о перспективной коробке стала основной, но не определен ни размер, ни форма самой коробки, ни другие технические тонкости, которые необходимо соблюсти, чтобы расположить «Вид в Делфте» Карела Фабрициуса внутри ящика таким способом, который избрал мастер и заставил бюргеров и художников восхищаться своей изобретательностью и талантом.⁴³

В церковных интерьерах делфтских художников Геррита Хаукгеста, Хендрика ван Влита и Эммануэла де Витте мы находим то же стремление к усилению подлинности изображения и активного воздействия на конкретного человека. При немногих частных отличиях в создании церковного архитектурного образа трое мастеров решают единую задачу.

Не ограничиваясь геометрическим построением пространства, делфтские художники в стремлении усилить подлинность впечатления используют цветовую и светотеневую выразительность живописи, наделяя изображаемые церковные интерьеры способностью вызывать внутреннее волнение зрителя.

Но раньше их в этом же направлении вел свои поиски Карел Фабрициус. К умению Фабрициуса создавать необходимую эмоциональную атмосферу цветовым решением картины, вынесенному из мастерской Рембрандта, уже в Делфте прибавляется интерес к пластической разработке формы, передаче эффектов световоздушной среды, стимулированный, возможно, живописью Паулюса Поттера; тогда же, вероятно, от Леонарда Брамера Фабрициусом получен импульс к более активному использованию методов перспективного построения пространства.

Ассимилировав в себе эти внешние побудительные мотивы, Карел, наделенный смелостью и богатым художественным воображением, которое принципиально выделяло его не только среди местных художников, сам в период перехода от сороковых к пятидесятым годам воздействует на живопись Делфта, способствуя, в частности, яркому развитию архитектурной живописи. Его стремление к построению пространства по законам линейной перспективы первоначально реализуется в увлечении «оптическими игрушками», ставшими для него тем видом художественного творчества, где знание законов перспективного конструирования переплелось со страстью к экспериментированию. Создавая популярные «перспективные коробки» Карел не только обретает новый практический опыт, расширяет свои профессиональные возможности, но и увлекает других мастеров.

⁴² См.: Keith L. 'A View in Delft' : Some observations on its Treatment and Display//National Gallery Technical Bulletin. 1994. № 15. В ходе реставрации холста, проводимой с 1992 по 1994 год, были выявлены следы медно-белкового состава на оборотной стороне, что стало основанием для утверждения о долгом контакте клея и медной поверхности.

⁴³ Из шести сохранившихся голландских «перспективных коробок» ни одна не имеет цилиндрической стенки. См.: Koslow S. De wonderlyke Perspectyfkas: an aspect of Seventeenth Century Dutch Painting//Oud Holland. 1967. V82. P. 33—56.

Впечатляющий пространственный образ, создаваемый необычным способом внутри перспективной коробки и завораживающий своим исключительным иллюзионизмом,⁴⁴ надо полагать, покорил не только делфтских и харлемских бюргеров, но в еще большей степени художников, проявивших профессиональный интерес к новому методу отображения реальности и усвоивших те принципы, с помощью которых добыт столь потрясающий эффект. Им оставалось только воспользоваться находками Карела Фабрициуса для создания собственных картин с изображением интерьеров местных церквей, произведений, оживленных внутренним содержанием.

Библиография:

1. Wichmann H. Leonaert Bramer, sein Leben und seine Kunst. Leipzig, 1923.
2. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. 1640-1670. М., 1962
3. Wheelock A. Perspective, optics and Delft artists around 1650. New York, 1977.
4. Clark K. An Introduction to Rembrandt. New York, 1978.
5. Wheelock A. Perspective and its role in the evolution of Dutch realism//Perseption and pictorial representation. New York, 1979. P. 110-133.
6. Brown C. Carel Fabritius: complete edition with a «catalogue raisonne». Oxford, 1981.
7. Liedtke W. Architectural painting in Delft. Doornspijk, 1982.
8. Liedtke W. A view of Delft: Vermeer and his contemporaries. Zwolle, 2000.
9. Duparc F. J., Seelig G., Suchtelen A. Carel Fabritius (1622-1654). Zwolle, 2004.

⁴⁴ Вальтер Лидтке, ссылаясь на Хогстратена, пишет о живописном эффекте, возникающем при рассматривании изображения внутри смотровой камеры: зритель “не может поверить, что свет написан, до тех пор, пока не убедится, потрогав холст”». Среди списка мастеров, работавших в этом жанре, Хогстратен не забывает и Фабрициуса. См.: Liedtke W. Op. cit. Note 41.